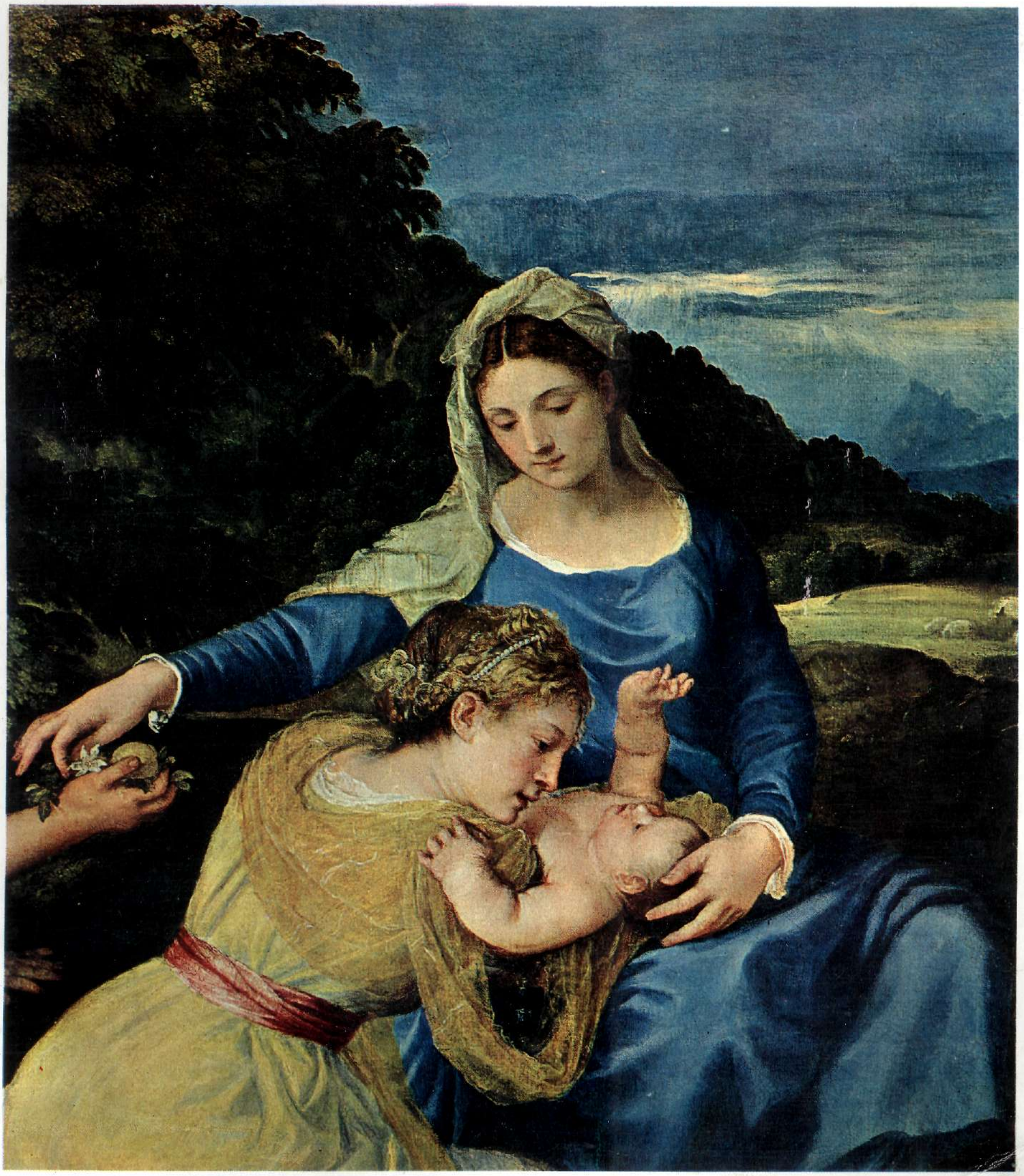
ACOTECA DE LOS GENIOS

55

Ticiano

primera parte



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

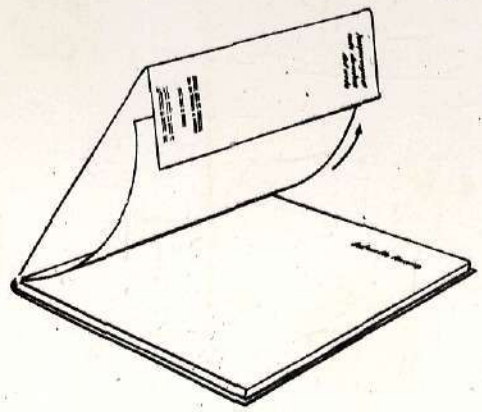
BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Don. 500 ejc

Ticiano

primera parte

Monografía por RODOLFO PALLUCCHINI

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

El juicio del siglo XX, por OSVALDO SVANASCINI

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

NO CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

RODOLFO PALLUCCHINI

Tiziano

1

Tiziano Vecellio descendía de una familia de la región Véneta del Cadore. Su abuelo, el conde Vecellio, notario y jurisconsulto, que ejerció las principales magistraturas en el gobierno de la comunidad cadorina, tuvo seis hijos, uno de los cuales fue Gregorio, padre de Tiziano, y otro Antonio, del que fue nieto el pintor Marco Vecellio (1545-1611). El primogénito de Gregorio fue Francesco, y luego nació Tiziano, en el año 1477, según una tradición acreditada por Tizianello (1622) y aceptada por Ridolfi (1648); pero, basándose en una carta enviada a Felipe II en la que Tiziano solicita el pago de las deudas relativas a cuadros por él ejecutados, esta fecha se anticiparía en un año. Otras fuentes autorizadas, como Dolce (1557) y Vasari (1568), sitúan la fecha de nacimiento de Tiziano entre 1488 y 1490. Esta fecha es, sin duda, la más aceptable.

Según Dolce, el padre mandó a Tiziano, a los nueve años, a Venecia a vivir con un hermano, quien lo llevó al taller de Sebastiano Zucatto y luego al de Gentile Bellini. Más adelante, después de su aprendizaje con Giovanni Bellini, Tiziano debió trabajar con Giorgione, con quien, en 1508, pintó al fresco la Lonja Mercantil de los Alemanes (Fondaco dei Tedeschi) en el Rialto. El 23 de abril de 1511, Tiziano inició los frescos de la Scuola (Cofradía) de San Antonio, en Padua; dos años después, declinó la invitación que le hizo el cardenal Pietro Bembo para trasladarse a Roma como pintor de la corte pontificia, y en el mismo año se comprometió a pintar, sin compensación, para la sala del Consejo Mayor, en el Palacio Ducal de Venecia, una Batalla, *a condición de que le fueran pagados dos ayudantes y le costearan los gastos. En la misma época solicitó correduría de la Lonja de los Alemanes, una sinecura que le fue concedida en 1517, después de la muerte de Giovanni Bellini; además de la exención de las tasas, ese cargo representaba para el artista una pensión de cien ducados anuales y veinticinco le daban por cada retrato de dux que colocara en la sala del Consejo Mayor.*

En 1516 Tiziano entró en relación con Alfonso I de Este, duque de Ferrara, y en 1523 con Federico Gonzaga, marqués de Mantua. Fue varias veces a Ferrara y a Mantua, donde conoció a Giulio Romano. En 1525 se unió en matrimonio con Cecilia, con la que convivía desde hacía tiempo y que le había dado ya dos hijos: Pomponio y Orazio.

Luego Tiziano vio a Carlos V en Bolonia, durante su estancia (octubre 1529-marzo 1530) en esta ciudad, con motivo de su coronación imperial; la segunda vez, también en Bolonia, en 1533. En esta ocasión, Carlos V le nombró Conde Palatino y Caballero de la Espuela de Oro (con una pensión anual de trescientos ducados).

Las relaciones entre Tiziano y Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino y capitán general de la Serenísima República, tuvieron comienzo en 1532. Entretanto, se iba consolidando en Venecia la amistad entre Tiziano, Sansovino y el Aretino, los cuales, para la opinión pública, constituían un verdadero triunvirato. Tiziano, en efecto, había asumido, en este período, en el ambiente artístico de Venecia, el papel de protagonista, imponiéndose, entre otras cosas, como el retratista oficial de las más importantes cortes de la Italia septentrional y del propio Emperador Carlos V.

Una pintura que es "verdad magnífica, capaz de decirlo todo"

(GOETHE)

Muy poco debió Ticiano a su primer maestro, Sebastiano Zuccato. De mucha mayor importancia para su arte fue su discipulado con Gentile Bellini (muerto en los primeros meses de 1507) y con Giovanni Bellini. Cuando Ticiano es llamado para participar con Giorgione en la decoración al fresco de la Lonja de los Alemanes, de Venecia, puede decirse que su formación se precisa históricamente, aun cuando sólo podamos juzgarla a través de algunas estampas.

No hay duda de que el verdadero maestro de Ticiano fue Giorgione; el joven cadorino había comprendido inmediatamente la importancia de la reforma tonal de aquél, mediante la cual, el color, modulado por la luz, se libera de toda sujeción al dibujo. Ticiano inició, probablemente, el frontal votivo sobre *El Obispo Pésaro presentado a San Pedro por el Papa Alejandro VI* (Amberes, Museo Real de Bellas Artes), antes que la decoración de la Lonja de los Alemanes, trabajo que lo unió a Giorgione. Y en *La Virgen en el trono entre San Antonio y San Roque* del Museo del Prado, se muestra ya bajo el influjo directo de aquél. Hay en este cuadro como un lento devanarse del tejido pictórico en amplias cadencias, blando y majestuoso a un tiempo, y en él las figuras están contorneadas por una línea oscura que les da un resalte preciso respecto al fondo. En la *Eurídice* (Bérgamo, Academia Carrara) o en el *Endimión* (Merion, Fundación Barnes) se va delineando más intensamente el gusto ticianesco, incluso por lo que se refiere a la sensibilidad para el paisaje.

Ticiano se impone, muy joven, también en el retrato; puede situarse entre el primero y el segundo decenio del siglo XVI un grupo de retratos, que incluye al *Gentilhombre con el puño sobre un libro* (Washington, Galería Nacional, Fundación Kress), al conocido por *"La Schiavona"* (la dálmata) y al llamado *Ariosto* (Londres, Galería Nacional). En ellos, Ticiano tiende a caracterizar al personaje, captando no sólo su aspecto físico, sino también el carácter moral. Asimismo, en este campo, la personalidad del pintor cadorino va afirmándose en notable contraste con el espíritu contemplativo y patético de los retratos de Giorgione, de los que, no obstante, se deriva. En la *Susana proclamada inocente por el profeta Daniel* (Glasgow, Galerías Corporativas), la reacción ante el espíritu giorgionesco se hace más intensa: el momento psicológico del diálogo entre la protagonista y Daniel está desarrollado con énfasis dramático. Tal reacción culmina en los frescos de la Cofradía de San Antonio, en Padua, ejecutados en 1511. Mientras Goethe (1786) observaba que en ellos "Hay una verdad magnífica, capaz de decirlo todo", Longhi (1946), en nuestros días, ha sabido comprender su alto valor artístico al caracterizar tales frescos "como de un Piero [della Francesca] moderno, donde en el contraste de masa entre luz y sombra, la sombra se destaca en su tono y se vuelca sobre el plano real del color; es decir, que se inserta sin brusquedad plástica, sin claroscuro, sin esfumados, en la feliz realización de un 'largo' cromático...". En el episodio de *San Antonio dando el habla al recién nacido* para que pruebe la inocencia de la madre acusada de adulterio, la forma cromática se extiende en acoplamientos sucesivos, creando una composición espacial análoga a la de la *Susana*. El milagro está representado con una nueva naturalidad, y la esplendorosa forma de Ticiano concuerda con los sentimientos del narrador. En el boceto preparatorio para el fresco sobre *El marido celoso apuñalando a su mujer* (París, Escuela de Bellas Artes), no se ve sólo el ansia de fijar la acción en movimiento, sino también la necesidad estilística de imprimir al trazo una particular vibración ambiental. En la xilografía de *El triunfo de la Fe*, Ticiano toma, a manos llenas, elementos formales e inventivos, no sólo de Mantegna y de Durero, sino también de Miguel Ángel y de Rafael; todos estos puntos de partida son traducidos a una particular sensibilidad expresiva, de una eficacia representativa poco común.

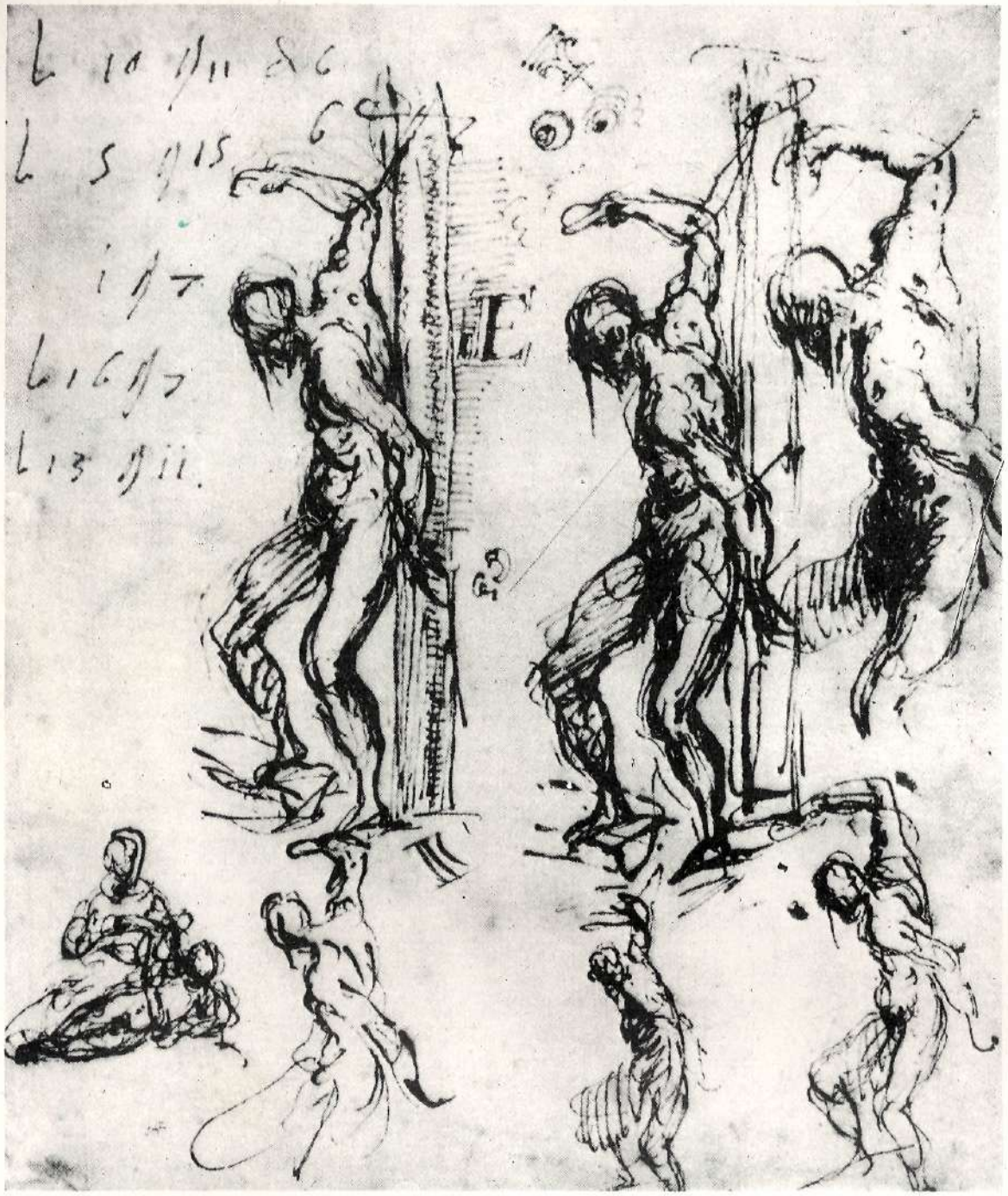
Una nueva situación en la pintura veneciana surge tras la muerte de Giorgione (octubre de 1510). Ticiano tiene conciencia (sobre todo después de la partida para Roma de Sebastiano del Piombo) de que es el único discípulo de Giorgione digno de recibir su herencia. Como lo testimonia Michiel, terminó algunas obras que Giorgione había dejado interrumpidas, entre ellas *El concierto campestre* del Louvre. No hay duda de que la fascinación que emana de este cuadro se debe a Giorgione, pero ciertos detalles caracterizan de modo inconfundible el gusto pictórico de Ticiano.

En una de las primeras obras pintadas después del regreso de Padua, el pequeño retablo de la iglesia de la Salute con

2

San Marcos y cuatro Santos, Vasari, aun reconociendo su giorgionismo, observaba que los Santos son "retratos hechos del natural, al óleo, con gran diligencia". El *Noli me tangere* (Londres, Galería Nacional) está relacionado con *El concierto campestre,* sobre todo por esa concepción tonal del paisaje, de una suntuosa riqueza pictórica. En este cuadro, el espíritu de Giorgione aletea viva e insistentemente, en especial porque Ticiano supo fundir el momento psicológico de la acción con el profundo alentar de la naturaleza circundante. También a propósito del *Cristo llevando la cruz,* de la Iglesia de San Roque, y de *El concierto,* del Palacio Pitti, se lanzó, en el pasado, el nombre de Giorgione; se trata siempre, sin duda, de obras de carácter espiritualmente giorgionesco, pero realizadas con modos pictóricos más intensamente tonales, propios de Ticiano.

Con *El Bautismo de Cristo* (Roma, Pinacoteca Capitolina), la *Sacra Conversación Balbi* (Génova) y la *Salomé con la cabeza del Bautista* (Galería Doria, Roma), la personalidad artística de Ticiano adquiere un carácter particular: nutrida de giorgionismo, se caracteriza por un clasicismo propio, entendido, no como abstracta búsqueda, sino como profunda adhesión a un equilibrio verdaderamente renacentista entre razón y sentimiento. Movido por un profundo hálito de vida y por una apolínea serenidad, el sentimiento figurativo de Ticiano va realizando en estos años una búsqueda de la belleza armoniosa, sentida en ritmos formales amplios y solemnes, modelados en un color rico de vibraciones luminosas. Composiciones de intenso clasicismo cromático como la *Salomé* mencionada, la *Flora* de los Oficios y la *Bella peinándose* del Louvre, anuncian ya *El amor sagrado y el amor profano.* El impulso impreso por Ticiano a la renovación de la temática religiosa concuerda plenamente con la afirmación de su personalidad; esa adhesión de sus figuras a un "naturalismo vivo", que brotaba de la nueva relación entre figura y ambiente, da a las Sacras Conversaciones de Ticiano (como la de la Galería Nacional de Edimburgo, la del marqués de Bath y la de la Galería Nacional de Londres) un significado completamente nuevo; pierden todo el hieratismo típico del "Quattrocento", para asumir un carácter de humanidad más accesible, esplendente de belleza terrena. *El amor sagrado y el amor profano* (Roma, Galería Borghese) constituye, sin duda, el logro más elevado del momento giorgionesco de Ticiano. El paisaje, inmerso en una luz de ocaso, aún no predominante, imprime un particular clima psicológico al núcleo central de la composición, constituido por las dos figuras sentadas a los lados del sarcófago y resaltadas en primer plano con tanta agresividad. Las dos criaturas femeninas encarnan símbolos de serena belleza, realizadas mediante un esplendente clasicismo cromático. El paisaje está construido con una particular intensidad estructural, ya lejana del pictoricismo de Giorgione. Al lado de *El amor sagrado y el amor profano* se sitúan obras de una plenitud majestuosa de forma y de un



1 - El marido celoso apuñalando a su mujer (dibujo) - París, Escuela de Bellas Artes (Foto Giraudon).

2 - El Triunfo de la Fe (detalle de una xilografía sobre dibujo de Ticiano).

3 - Estudios para la figura de San Sebastián y para la Virgen con el Niño (dibujo a pluma) - Berlín, Gabinete de Grabados.

colorismo esplendente, como la *Sacra conversación* del Prado y la de la Galería de Dresde, a las que siguieron *La Virgen de las cerezas* (Viena, Museo de Historia del Arte), *El Cristo de la moneda* (Dresde, Galería) y *La Anunciación* de la Catedral de Treviso.

Si la fecha aproximada de 1515 propuesta por Mayer para *El Caballero de Malta* (Florencia, Galería de los Oficios) parece aceptable, entre 1515 y 1520 se pueden situar retratos como el del *Joven* (Londres, colección del conde Halifax), el *Violinista* (Roma, Galería Spada), el *Joven oficial* (Nueva York, colección Frick), etc. En esta serie de retratos, Ticiano, aun aceptando las concepciones que le ofrecen los retratos de Giorgione, reacciona ante el clima psicológico contenido en la concepción de éste. En efecto, Ticiano crea su propia personalidad pictórica, revelando una potencia magistral en la delineación de los tipos, en la fijación de los caracteres, en la definición de la historia de cada personaje.

La Asunción, pintada para la iglesia de los Frari (1516-1518), denota en Ticiano una actitud creadora esencialmente nueva y distinta. Fue acogida con ciertas disensiones, porque estaba cargada de un potencial expresivo por completo nuevo para el ambiente veneciano. No obstante la falta de unidad en la perspectiva, Ticiano une firmemente los tres planos superpuestos mediante un dramático efecto de luz. A la fila de Apóstoles, caracterizados con energía y con naturalismo recargado, contrapone la de los niños y ángeles, llenos de luz y trazados con soltura pictórica no conocida hasta entonces. *La ofrenda de Venus* (Madrid, Prado) es la primera de las tres telas que Ticiano pintó, entre 1518 y 1519, para el gabinete de Alfonso I de Este en el Castillo de Ferrara. En la *Bacanal* (también en el Prado), la inspiración pagana de Ticiano no llega a su apogeo; tiene el mismo vigor cromático que *La ofrenda de Venus*, pero con una variedad nueva en los tipos humanos dominados por la ebriedad. Ticiano crea allí un admirable ritmo compositivo, ligando figura a figura en un juego sucesivo de zonas cromáticas contrastantes, bien por el timbre de color, bien por relaciones de sombras y de luces.

El cuadro *Baco y Ariadna* (Londres, Galería Nacional), en el que trabajaba en 1522, fue terminado a finales de enero del año siguiente: la entonación de conjunto está sugerida por esa luz cálida meridiana, que da al espacio una medida y que calienta los cuerpos sugiriendo en ellos una fresca vitalidad pictórica; ello es reforzado por el timbre cromático, mientras la composición, con el movimiento de todas las figuras, adquiere una plenitud de ritmo vital verdaderamente pagana. En 1520, Ticiano firma y fecha el retablo para San Francisco de Ancona (hoy en el Museo de esa localidad) que representa a *La Virgen apareciéndose a Alvize Gozzi;* en diciembre del mismo año termina el *San Sebastián* del políptico de la Iglesia de San Nazario y San Celso, de Brescia; en la columna partida lleva el cuadro, sin embargo, la fecha

de 1522, que se refiere al año en que el políptico fue terminado. Fijada la inspiración en algunos bocetos (dibujos de Berlín reproducidos en este fascículo en blanco y negro), Ticiano desarrolla la imagen en sus detalles (hoja del Instituto Städel de Francfort) con una grafía robusta, caracterizada por un trazo inquieto y sustancioso. No hay duda de que, en su fatigada tensión, esta figura recuerda a uno de los *Esclavos* de Miguel Ángel. En el panel central del políptico mencionado, con *La Resurrección de Cristo*, el ambiente nocturno está dramáticamente roto por los primeros rayos de una turbia aurora; y en la figura de Cristo, tan poderosa en su estructura anatómica, Ticiano ha tenido presente el grupo antiguo del *Laocoonte*, del que poseía una copia. En todas estas obras se va definiendo cada vez mejor el prodigioso naturalismo de Ticiano, clásico en su espíritu y nuevo en la invención de un espacio plástico construido por el color de una luminosa atmósfera.

Un capítulo importante de la actividad pictórica del artista durante el tercer decenio del siglo XVI lo constituyen los retratos. Va profundizando en las búsquedas precedentes, y no apunta sólo hacia el enfoque de la expresión psicológica del personaje retratado, sino que instituye una nueva relación entre figura y espacio, por la que el personaje es evocado en una dimensión profundamente existencial.

Del *Retrato de Vincenzo Mosti* (Florencia, Palacio Pitti) al llamado *Parma* (Viena, Museo de Historia del Arte) y de *El hombre del guante* (Louvre) al *Federico Gonzaga* (Prado), se va constituyendo una galería formidable de retratos en la que Ticiano, liberado de los residuos idealizantes de la poética de Giorgione, se dirige ya hacia un mundo expresivo decididamente autónomo, en el que el hombre del Renacimiento se afirma en la verdad de lo real, perceptible por sus sentidos, al margen de toda transcendencia. En el *Retablo Pésaro* de los Frari (terminado en 1526), Ticiano renueva, una vez más, los esquemas tradicionales de la Sacra Conversación, con una ordenación muy acentuada de la perspectiva. En *El sepelio de Cristo* (Louvre), Ticiano, aun utilizando un esquema rafaelino, crea otra obra maestra siguiendo el espíritu del políptico de Brescia, en especial por la ambientación dramática sugerida por el ocaso que se apaga en el cielo, enlazando las figuras entre sí con ritmos amplios y majestuosos, de un ímpetu arrollador y, al mismo tiempo, de una naturalidad casi trivial. Una obra capital de esta fase, *El Martirio de San Pedro* (1528-30), realizada para la iglesia veneciana de San Juan y San Pablo, se ha perdido; irreparable pérdida puesto que, para Vasari, era incluso "la más celebrada y la mayor y mejor comprendida y realizada". Vasari acepta de lleno la fase naturalista del cadorino, al que toma, tal vez, en el momento más alto y consciente de su trayectoria, pero luego rechazará sus modos más libres y fantásticos, en los que el color carece de toda apariencia naturalista. En el mismo período, precisamente en febrero de 1530, Ticiano iniciaba para Federico Gonzaga una obra de pequeño formato, *La Virgen con el Niño y Santa Catalina*, y, probablemente, *La Virgen del conejo*, hoy en el Louvre: el motivo es el de las Sacras Conversaciones ya conocidas, pero resuelto con un nuevo concepto del paisaje. La línea del horizonte se mantiene muy alta, de forma que las figuras no dominan el espacio, sino que viven en un ambiente atmosférico creado por esa densa y envolvente estructura del paisaje. Esta inmersión de las figuras en el ambiente del paisaje y en la atmósfera próxima al crepúsculo les imprime una morbidez de relieves muy peculiar.

En *La Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juan Bautista niño* (Londres, Galería Nacional), Ticiano ahonda las experiencias de *La Virgen del conejo:* también aquí el grupo de figuras, aun estando en primer plano, tiene detrás un paisaje de aliento más amplio, de planos más complejos, aptos para sugerir un espacio atmosférico más vasto. El paisaje, que acaso es uno de los más intensos pintados por Ticiano, está dado, en sus diversas gradaciones, con riqueza cromática entonada sobre los acordes de azules fríos de los montes lejanos, mientras una niebla se evapora como un velo de los valles; en este admirable paisaje, el asunto naturalista está prácticamente transfigurado.

En *La Asunción* de la Catedral de Verona, pintada hacia mediados del cuarto decenio del siglo XVI, falta el ímpetu dramático de la de los Frari; la obra, por el contrario, está realizada con un color suave, creador de una atmósfera que le quita a la forma toda aspereza. Contemporáneo de *La Asunción* es el retablo de San Nicolás de los Frari, hoy en la Pinacoteca Vaticana, con *La Virgen apareciéndose a cinco Santos*, pintura construida asimismo con un admirable sentido del color tonal, suavemente fundido, y del empaste.

Para la Cofradía de la Caridad, Ticiano lleva a cabo, en 1534 y 1538, *La Presentación de la Virgen en el Templo* (actualmente en la Galería de la Academia); de 1538 es *La Venus de Urbino* (Florencia, Galería de los Oficios); un mismo espíritu naturalista une ambas obras, de carácter temático tan diverso.

La Presentación de la Virgen en el Templo inaugura una concepción narrativa que llevará a los módulos estructurales del Veronés y del Tintoretto. Hay en este cuadro, sin embargo, como cierto embarazo: la composición está como ligada por una "banalidad arcaizante" (Longhi, 1946), con objeto de dominar la materia narrativa. Pero no se debe olvidar que la escena se abre a uno de los paisajes más nuevos y libres de Ticiano.

En la *Venus dormida* (Dresde, Galería), Giorgione había representado su ideal de belleza femenina; Ticiano, en *La Venus de Urbino*, representa una realidad concreta, es decir, un tipo real de belleza física. En el cuadro de este último el lenguaje pictórico es sobrio, adecuado para captar la figura en su ambiente con modos objetivos, en una interpretación sosegadamente naturalista. Ticiano ha sabido evocar un interior lleno de atmósfera; en esta atmósfera, la mujer desnuda tiene una razón de ser, sin idealidad, sin otro sentido que el de su simple felicidad de existir.

En el cuarto decenio, los retratos de Ticiano, ejecutados con modos cada vez más objetivos, tienden hacia un plano áulico y de gala.

Tanto en *El cardenal Hipólito de Médicis* (Palacio Pitti) como en el *Carlos V con el perro* (Madrid, Prado), se advierte esta nueva exigencia de caracterización de los retratos que tiene en cuenta el rango y la clase social del personaje. A esta categoría pertenecen los *Retratos de los Duques de Urbino*, Eleonora Gonzaga y Francesco María della Rovere (Florencia, Galería de los Oficios). Ticiano alcanza mayor calor expresivo en el *Retrato de mujer joven con pieles* (Viena, Museo de Historia del Arte) o en el llamado *La bella* del Palacio Pitti.

Para la sala de Troya del Castillo de Mantua, terminada por Giulio Romano en 1536, Federico Gonzaga encargó a Ticiano los *Retratos de doce emperadores*, que todavía no estaban terminados en 1538 (el último fue ejecutado por Giulio Romano). Estos cuadros, que representaban a los emperadores de media figura, armados, coronados y con el bastón de mando, se han perdido.

No hay duda de que los grabados de Saedeler fuerzan el significado formal de los originales; pero también es cierto que Ticiano concibió estos retratos con un gusto explícitamente "manierista", es decir, con la impronta de una retórica oratoria y clasicista.

Esas figuras hinchadas y nervudas constituían, indudablemente, el tributo más explícito que Ticiano pudo pagar al romanismo casi brutal de Giulio Romano; forzosamente es preciso tenerlas en cuenta, pues revelan una crisis visible en el gusto del artista. Y no se trata sólo de una crisis expresiva, sino de una profunda reconsideración de la condición humana y de sus problemas.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

PINACOTECA DE TICIANO

Índice de las ilustraciones

I - La Virgen en el trono entre San Antonio y San Roque (tela, 63 x 92 cm) - Madrid, Museo del Prado - *El pequeño retablo votivo del Prado, atribuido por algunos críticos a Giorgione, debe ser considerado como una de las primeras obras que Ticiano realizó bajo el influjo del maestro, con el que había colaborado. Se nota una nueva voluntad estilística en las figuras.*

II - Susana proclamada inocente por el profeta Daniel (tela, 1,37 x 1,80 m) - Glasgow, Galerías Corporativas - *El mérito de haber precisado el tema de este cuadro, llamado en otra época* Cristo y la Adúltera, *corresponde a la señora E. Tietze Conrat. No obstante las diversas atribuciones (Giorgione, Cariani, Sebastiano del Piombo, etc.), es seguro que esta tela es de Ticiano.*

III - San Antonio dando el habla al recién nacido (fresco, 3,15 x 3,20 m; detalle) - Padua, Cofradía de San Antonio - *En 1511 Ticiano pintó al fresco en la "Scuola" de San Antonio tres Milagros de ese Santo: en éste, magnífico por la "amplitud cromática" (Longhi), narra el episodio del recién nacido que exculpa a su madre de la sospecha de haber cometido adulterio.*

IV - Retrato de gentilhombre (tela 1,33 m x 82 cm) - Londres, Galería Nacional - *Este es uno de los primeros y mejores ejemplos de retratos de Ticiano, probablemente del mismo año que los frescos de la Cofradía de San Antonio (1511). En este cuadro, que se creía representaba a Ariosto, Ticiano prefiere construir la imagen, de una gran energía, con entonaciones frías.*

V - Salomé con la cabeza del Bautista (tela, 90 x 72 cm) - Roma, Galería Doria-Pamphili - *Es una de las mejores versiones del tema, todavía de carácter giorgionesco, pero realizada con un color suave y cálido, y con formas amplias y majestuosas: típico ejemplo del clasicismo cromático de Ticiano. Las relaciones tonales están fijadas por el color del cielo y de las nubes.*

VI-VII - "Noli me tangere" (tela, 1,07 m x 90 cm) - Londres, Galería Nacional - *También este cuadro ha sido atribuido a Giorgione; pero no hay duda de que corresponde a la fase giorgionesca del cadorino, apenas posterior a los frescos paduanos. En esta tela, la suntuosidad de la inspiración cromática de Ticiano se revela plenamente, con gran finura de ejecución.*

VIII - El amor sagrado y el amor profano (tela, 1,18 x 2,79 m) - Roma, Galería Borghese - *La crítica se ha esforzado, durante mucho tiempo, por descubrir el tema del cuadro, que le fue encargado a Ticiano por Nicolò Aurelio y cuya realización data de 1515-16 Aquí, el clasicismo cromático del artista alcanza una gran vitalidad, gracias al color, entonado al aire libre.*

IX - Bacanal (los Andrios) (tela, 1,75 x 1,93 m) - Madrid, Museo del Prado - *Es una de las Bacanales encargadas por Alfonso de Este para su estudio del Castillo de Ferrara y, probablemente, fue realizada hacia 1519-1520. El episodio representa a Dionisio a su llegada a la isla de Andros, donde encuentra a los habitantes ebrios de vino, mientras que Ariadna yace dormida.*

X - Baco y Ariadna (tela, 1,75 x 1,90 m) - Londres, Galería Nacional - Es *la tercera* Bacanal, *pintada entre 1522 y 1523 por Ticiano para Alfonso de Este, que acompañaba a* La ofrenda de Venus *y a* Los Andrios. *Es otra gran muestra del naturalismo de Ticiano, tan clásico en el espíritu y tan nuevo en la invención del espacio plástico, construido sobre valores ambientales.*

XI - El hombre del guante (tela, 1,00 m x 89 cm) - París, Museo del Louvre - *Han sido varias las propuestas de identificación del personaje representado por Ticiano en esta tela, que se puede fechar hacia 1523. Es, sin duda, uno de los ejemplos más afortunados de retratos juveniles realizados por el artista: en él, la figura humana alienta en un espacio ambiental concreto.*

XII - La Resurrección de Cristo (tabla, 2,78 x 1,22 m) - Brescia, Iglesia de San Nazario y San Celso - *Es la parte central del políptico que Ticiano ejecutó entre 1520 y 1522 para el embajador pontificio en Venecia, Altobello Averoldi. En el Cristo resucitado, que se alza en un cielo nocturno en que apunta la aurora, Ticiano se inspiró en una copia del* Laocoonte.

XIII - La Virgen del conejo, con el Niño, San Juan Bautista niño y Santa Catalina (tela, 1,00 x 1,42 m) - París, Museo del Louvre - *Ticiano, en 1530, se encontraba pintando para el marqués Federico Gonzaga un cuadro de* La Virgen con Santa Catalina *que, en general, se dice que es éste. La novedad estilística consiste en la inmersión de las figuras en el espacio atmosférico.*

XIV-XV - El sepelio de Cristo (tela, 1,25 x 1,48 m) - París, Museo del Louvre - *Esta obra, que se inspira en* El sepelio *de Rafael aunque esté resuelta con modos personales, sobre todo por la ambientación dramática sugerida por el ocaso, fue pintada por Ticiano para los Gonzaga hacia 1525. El ritmo que une entre sí a las figuras es de un ímpetu ciertamente arrollador.*

XVI - La Venus de Urbino (tela, 1,19 x 1,65 m) - Florencia, Galería de los Oficios - *Es, probablemente, la* Mujer desnuda *que Ticiano pintó para Guidobaldo della Rovere, y que fuera reclamada por éste en marzo de 1538. Recientemente se ha querido interpretar este sugestivo retrato de una mujer, vista en la intimidad de su alcoba, como alegoría del amor conyugal.*

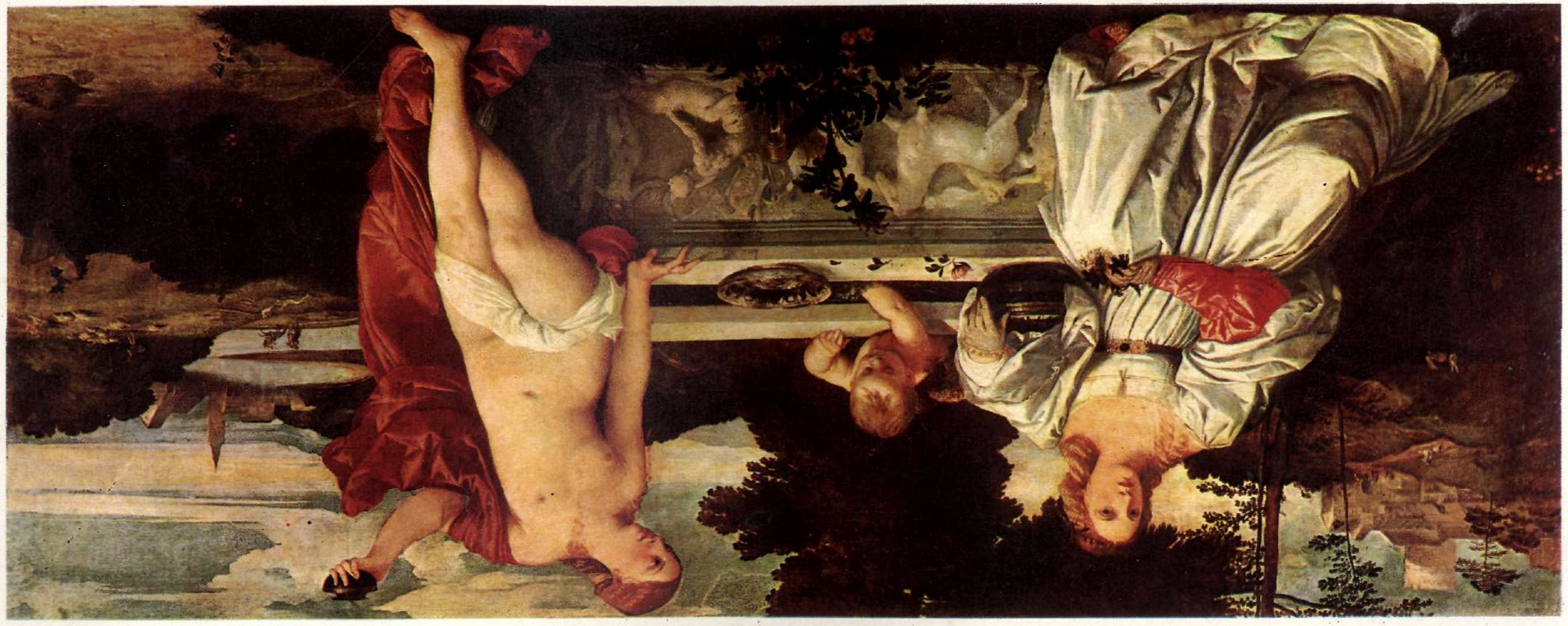
XVII - La Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juan Bautista niño (tela, 1,00 x 1,42 m; detalle, en la cubierta) - Londres, Galería Nacional - *Esta sacra conversación, que sigue de cerca a* La Virgen del conejo, *del Louvre, se caracteriza no sólo por la vivacidad de las figuras, sino también por el intenso paisaje, entonado sobre los acordes fríos de los remotos montes.*

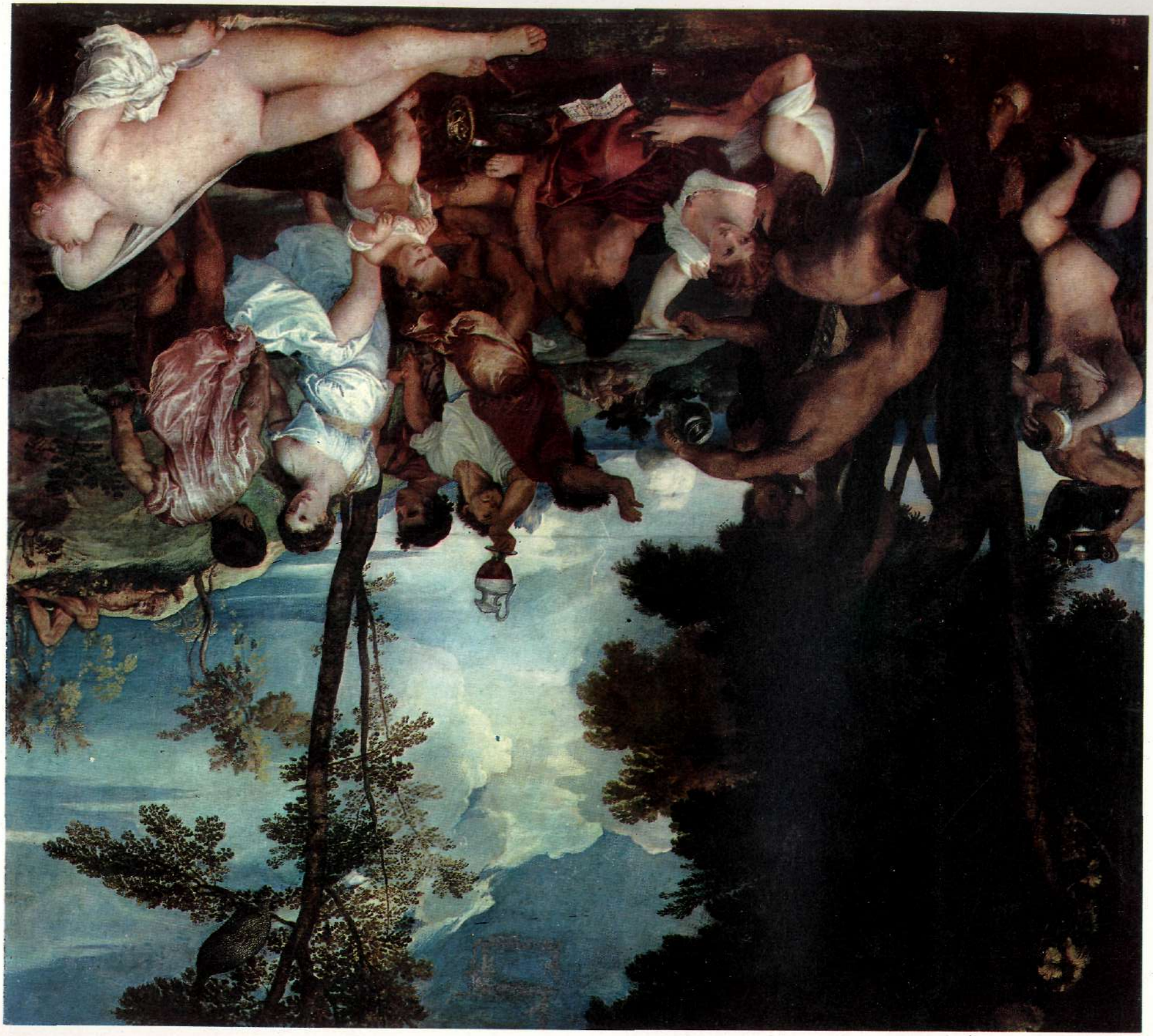
000463

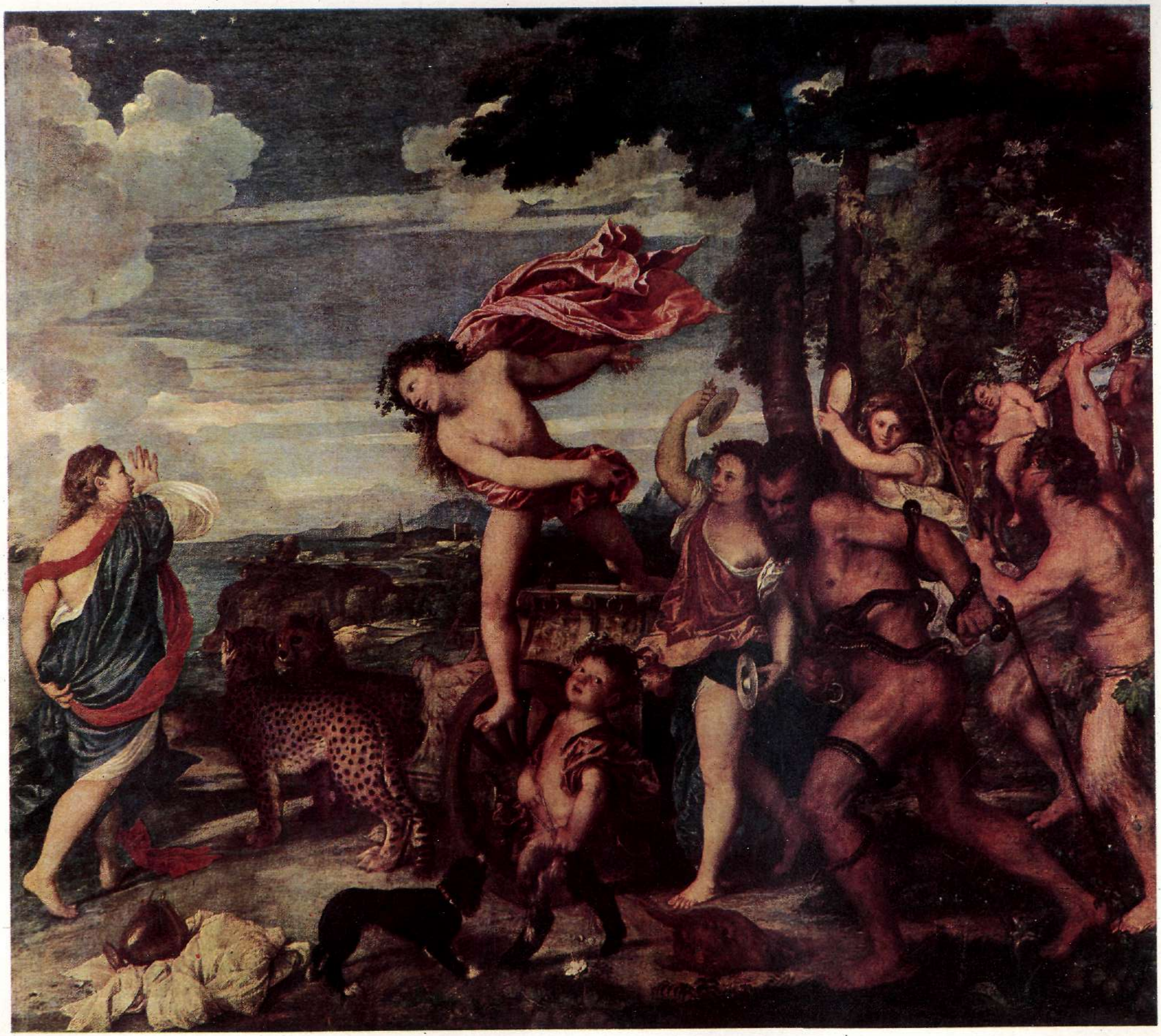
Ame 2547 Tie-P T

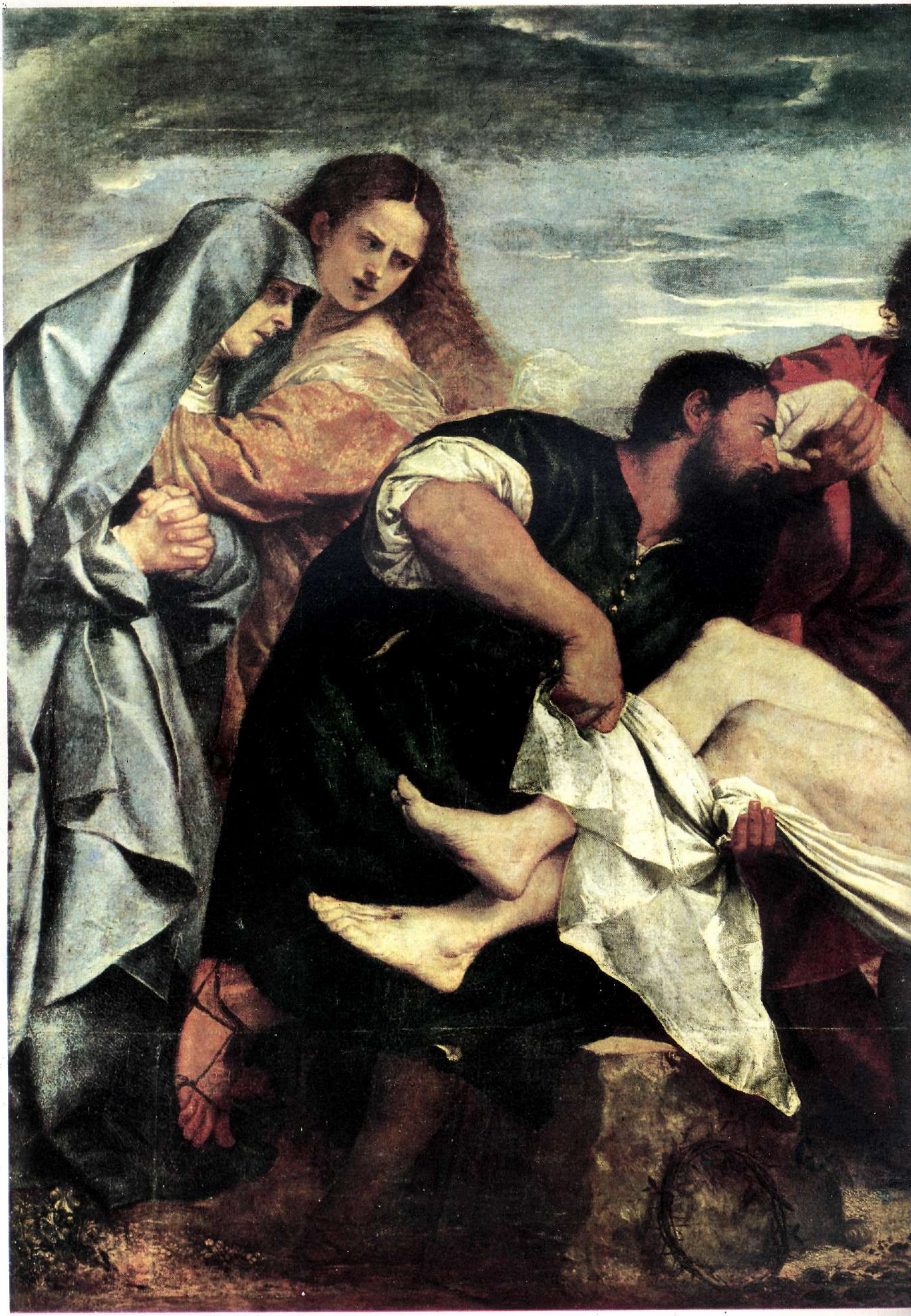
NO CIRCULANTE

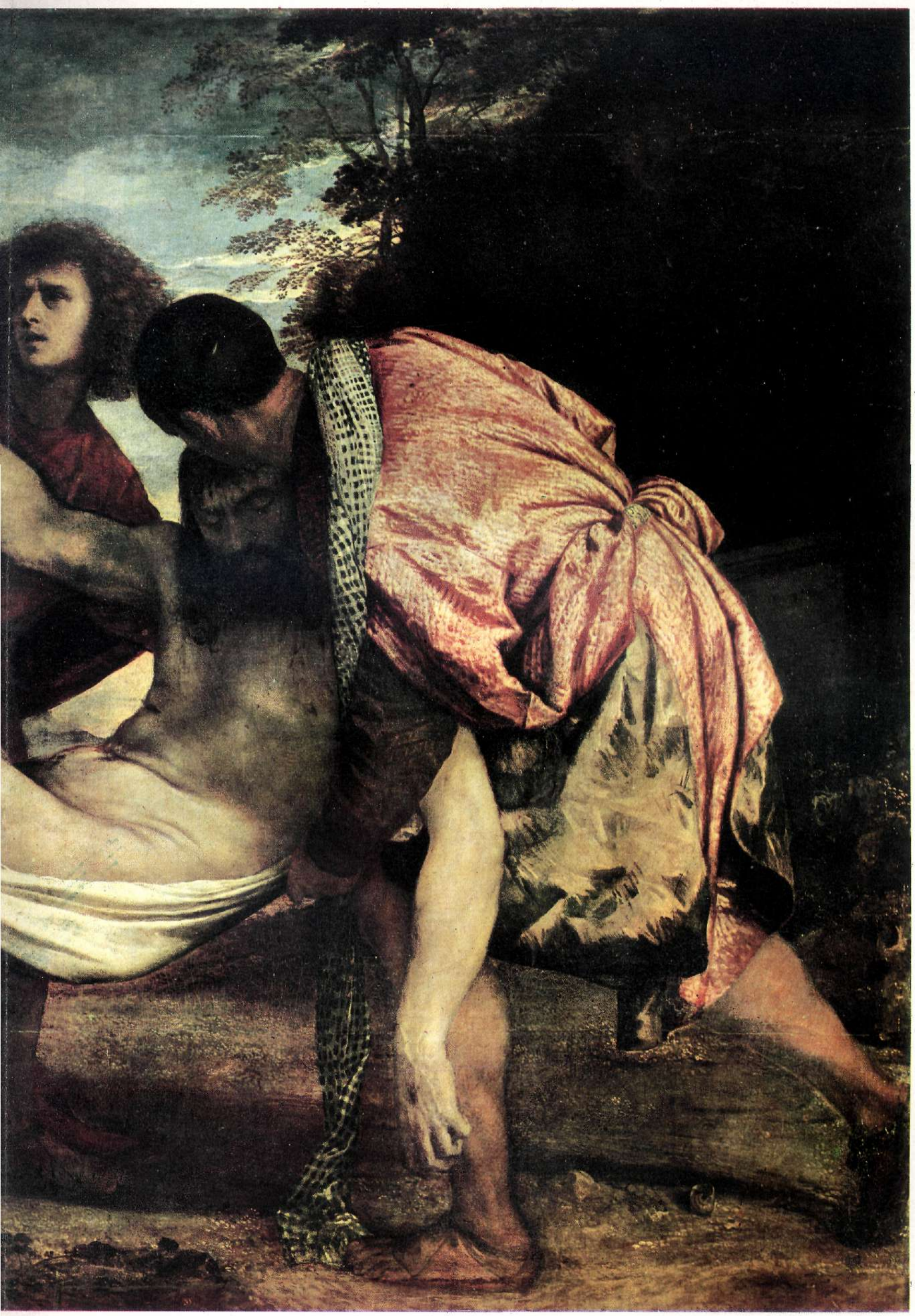
418.

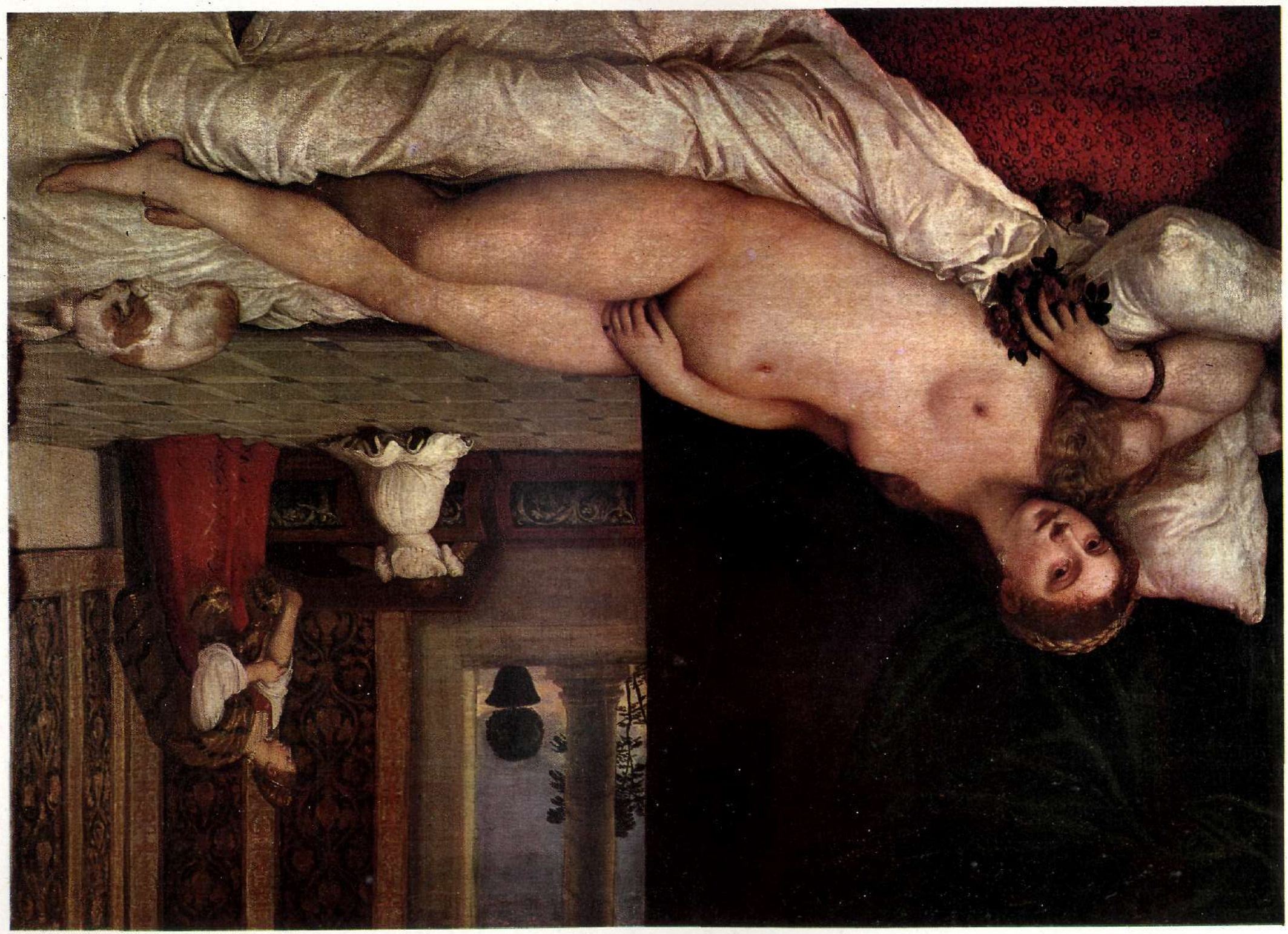












XVI

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR OSVALDO SVANASCINI

En Ticiano es una intuición certera de la realidad cromática la que acusa su ostensible primacía. Y ese cromatismo fortalecerá las variantes formales de una gradación que se halla atenta a eso que alguien osó llamar "el misterioso y potencial sobrecogimiento de la vida". ¿Hasta qué punto no se ha anunciado aquí esa gravitación del color amada por los impresionistas? ¿Hasta dónde no habrá encontrado el Renoir de las mujeres de su último período —tocadas por un destino cálido— el nexo para una asociación que gradualmente ha visto también en Rubens y en Delacroix? Un fantasma luminoso se ha movido a través de las épocas, quebrando el itinerario de una estructura lineal, los valores del esfumado o el tránsito de la luz a la sombra. Como para el júbilo de Monet, esta revisión de Giorgione perfeccionada por Ticiano devolverá vida a la vida, vibrátil emoción a la tarea de amar. Porque Ticiano ha inaugurado el placer de tantas formas positivas del sentimiento: eso que en un recodo de la existencia hallamos como consuelo frente a la muerte.

Una verdad pictórica auspiciada por Giorgione es el soporte sobre el que Ticiano integrará el proceso de su pintura. Este antecedente podría constituirlo el "pobre resplandor" que Ticiano encuentra en las obras de aquel pintor, con el que llega a "comprender la idea del perfecto ideal de la pintura", según Ludovico Dolce, y éste es quien, en pleno siglo XVI, atribuye a Ticiano "la gloria del color perfecto". Vasari, en cambio, opondrá reservas a la obra de Ticiano en lo que a falta de un plan de dibujo previo se refiere, mientras que Sebastián del Piombo lo destaca como el más grande imitador de la naturaleza a través del color. No es difícil, sin embargo, advertir que los juicios del pasado se hallaban todavía demasiado vinculados a su tiempo como para poder sortear sus propias limitaciones. A pesar de que nunca se le negó grandeza, ésta acumuló su verdad en el transcurso de las épocas. ¡Qué lección de aceptación tácita de la vida con su misma exaltación generosa nos provocaría volver a revivir al anciano pintor, enamorado aún de las carnaciones femeninas, acariciando con sus pinceles la mórbida y palpitante superficie de una piel en donde los senos, el vientre o las caderas son palomas inquietantes estremecidas por el ángel del deseo! En los dibujos se advierte ya la nerviosa grafía pictóricamente densa, el animado lenguaje que asimila la forma y el volumen en lugar de lo que en Durero se identificaría a la forma cerrada e independiente. Es una manera de ver en su totalidad, acentuadamente estructural, en lugar del orden progresivo de elementos superpuestos. De todos modos será el color el que nutrirá de nuevos y diferentes valores creacionales a la tela. La masa de color valorará el plano en el espacio, y sus diferentes ubicaciones ordenarán profundidad y volumen, así como distinguirán, en definitiva, la acción.

No aparecen demasiado ostensiblemente en la obra de Ticiano los antecedentes y acontecimientos políticos y religiosos que agitan el siglo XVI, a pesar de que el maestro no los ignorara. Y es que sin rehuir el hecho anecdótico propiamente dicho —en su sentido social y político— queda absorbido de manera evidente por el desarrollo pictórico fuertemente personal, revelador de la aspiración idealista de un tiempo que reseña su apego al lenguaje del sentimiento, y de la entrega a una pasión pictórica que siempre justifica su primacía. Importa, sí, la larga serie de retratos de personajes que gravitan en la época, ya se trate de la efigie de Carlos V, la del Marqués de Mantua, la de Francisco I o la del Cardenal Hipólito de Médicis. Lejos nos hallamos en ellos del aporte irónico de Goya a través de sus retratos. Para Ticiano existe una grandeza que no emana meramente del rostro —aunque allí encuentre su justificación— sino que se proyecta en todos los elementos del cuadro: en el volumen, en los ropajes del Aretino, Pablo III y Andrea Gritti, en la nerviosa decoración de mangas, sombrero y pieles de la Marquesa de Mantua, la Duquesa de Urbino o el Príncipe Felipe; en el recurso de segundos planos convenientemente movidos en los retratos de Cristóbal Madruzzo o del Duque de Urbino. Incluso los elementos excesivamente grandilocuentes, la tragedia o las pasiones desorbitadas, resultan menos convocados. Apenas el movimiento y los músculos tensos admiten el formidable desenlace en La Coronación de espinas *o* El Sacrificio de Abraham. *Y es que el patetismo es regulado sabiamente, idealizando primero —aunque dependiente siempre de la realidad— la belleza implícita en el cuerpo humano que, como en el período clásico griego, jamás alude a deformaciones, buscando repetidamente la armonía y desechando el contraste. En los dibujos se acusa de manera más evidente una acentuada búsqueda del elemento dramático: la realidad cobra allí expresión y la soltura de la línea, muy quebrada y llena, consigue alterar el ritmo. Ninguna duda queda, al comparar estos bocetos y croquis con las obras terminadas, que Ticiano partió de una verdad y exaltó el dramático enunciado de su temática, prefiriendo luego valorar la acción armónica y no incidir en oposiciones muy marcadas.*

La Asunción, *pintada hacia el año 1516, reúne, según Dolce, "la grandeza y el poder de Miguel Ángel, el encanto y la gracia de Rafael y los colores mismos de la naturaleza". Ticiano se habría desembarazado en esta obra de la influencia de Giorgione, proponiendo un audaz tratado temático que habría de causar desaprobación. ¿Qué aporte traería este tra-*

tado de los elementos de la obra? En primer lugar Ticiano buscó evadir ese aspecto convencional y un tanto mecánico, en virtud de su repetición, de las vírgenes en su tránsito hacia el cielo. Alejados estamos de los santos de Giambellini o de las líricas concepciones de Giorgione. Para ello, como ocurre con todos sus personajes, ha insuflado a las figuras una vida de la que se desprenden las maneras de crear lenguajes para el llanto, la euforia o el sueño. Los personajes de la parte inferior, tocados por una luz tenue, apenas asimilan su propio asombro, listos, tal vez, a vincular a la Madre a todo aquel proceso dogmático que ha perdido la seca clasificación del símbolo para asomarse al hecho nuevo. Incluso los ángeles, esos pájaros que perdieron la consistencia de los del Giotto para convertirse en navegantes del sosiego, permanecen fuera del tiempo terreno de los hombres o de la misma exaltación de la Virgen. Más, la misma luminosidad de la parte superior agrega el mínimo destino de una esperanza: la Virgen, hecha de pliegues sostenidos por el viento, encierra en sus manos el dulce aire de un destino que se promete, y en el escorzo de su rostro, sus ojos apenas han descubierto el sentido de la parábola.

La Bacanal, en cambio, pintada probablemente antes que Baco y Ariadna y luego de La ofrenda a Venus, aun conservando un fuerte dinamismo, alude a formas desnudas vitales, a ese "pánico naturalismo" en el que el principal personaje es una sensualidad luminosa, engrandecida por su propio fervor. Aquella melancolía misteriosa de Giorgione se transformará en un ordenado registro de seres, que lejos de concentrar su autonomía psicológica frente a un paisaje o a otros personajes menos afines, están organizados en un coherente juego total. Y nada resulta lascivo o decadente en esas visiones cargadas de sensualismo. La fábula profana acusa, sobre el fondo de una naturaleza coloreada, la misma implicación del fervor. Ni misterio, ni una sujeción excesivamente arcaizante: para este amigo del Aretino, con quien comparte el placer de lo efímero, la gloria de lo trascendente, toda la grandeza mítica cabe en el doblez inevitable y concreto de la piel.

El Sepelio de Cristo del Museo del Louvre es considerado como uno de los cuadros más importantes del maestro. Tres santos rodean al cadáver de Cristo, marcadamente humanizado como para que el patetismo no alcance la indiferencia de la abstracción. Lo realmente sobrecogedor de esta obra es la notable sensación de drama conseguida no solamente por intermedio del movimiento de las masas o el fuerte lenguaje de los rostros, sino a través de colores que se superponen contrastando con la piel amarillenta de la figura yacente. Así, el verde profundo separa el cuerpo de José de Arimatea; un marcado elemento de texturas rojas en tramos fija la espalda de Nicodemo, mientras un bermellón profundo separa nuevamente el plano aumentando el contraste con la carnación de Cristo. ¿No es tal vez interesante destacar el empleo de los mantos verde y rojo, juntos, como un anticipo al uso de los colores complementarios del siglo XIX? Detrás de los personajes, la Virgen, con el rostro resignado, se halla sostenida por la Magdalena, participando, al lado de los otros tres personajes, de ese fuerte y doloroso anticipo de lo inevitable.

Eugenio Delacroix ha escrito en su Diario lo siguiente: "él solo (Ticiano), es equilibrado y maestro de sí mismo, de su ejecución, de su facilidad que nunca le domina..., en él, las cualidades pictóricas son llevadas a su punto más alto; lo que él pinta, está pintado: los ojos miran y se hallan animados por el fuego de la vida. La vida y la razón están presentes en todas partes", asegurando, con razón, que "él es el menos amanerado, y por añadidura, el más variado de todos los pintores." Estos conceptos inaugurarían un juicio más actual de la obra de Ticiano. Cabría, por ejemplo, recordar, de acuerdo con Delacroix, que Ticiano evadió el exceso para no caer en los ecos desmedidos. Los hombres gigantes de Miguel Ángel no parecen impactarle demasiado. Su economía de medios técnicos será, en su tiempo, una valoración de tanto rigor como la de Cézanne. Su espontáneo desdén rehúye cualquier vínculo que le haga valorar demasiado su habilidad. Todo ello hace que su obra se halle bien señalada por un directo control del pincel, que repite con frescura la mancha pequeña, asimilando ese fervor vibrátil estimulado por los impresionistas.

Las investigaciones científicas actuales han permitido establecer que Ticiano trabajó con pinceladas repetidas, continuas y estratificadas, hasta formar una capa en la que el color anuncia su propia transformación. Se sabe, también, que no terminaba sus figuras de una sola vez, y que empleaba golpes de pincel densos, a veces de costado, hasta conseguir un movimiento —a través del color— que estimula la vitalidad de la carne y la superficie de las cosas.

Allí encontraremos el anticipo del impresionismo, ese canto que a través de las masas cromáticas resueltas con menudos y espontáneos toques fraccionará el color hasta resolverlo en nerviosas zonas de luz modulada. El pintor de la fastuosa Venecia, el lírico de tantas escenas tocadas por el arcángel de la vida, se ha adelantado a la sentencia de Renoir: "Pintar los seres como bellos frutos". Estos frutos de Ticiano aguardan los términos de una eternidad que cabe en los contornos del corazón y que se transforma en plegaria sólo cuando los ángeles aciertan a escuchar esas conversaciones de las mujeres que saben amar en mitad de la vigilia.

NO CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Arte
759.5
Tic-p
T
000463
Pallucchini. Rodolfo
Ticiano.
1926(2.3.6h) 16/04/04 03

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA	Pesos	150.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA		
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá	Pesos	15.—
COSTA RICA		
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
* CHILE		
Publicnile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago	Escudos	
ECUADOR		
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
EL SALVADOR		
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
ESPAÑA		
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	60.—
GUATEMALA		
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.20
HONDURAS		
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(I) MÉXICO		
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
NICARAGUA		
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
PANAMÁ		
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
* PERÚ		
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima	Soles	40.—
PUERTO RICO		
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
REP. DOMINICANA		
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
URUGUAY		
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	25.—
* VENEZUELA		
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas		
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas	Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 30 de julio de 1965*
(I) *Fecha de aparición en México: 10 de agosto de 1965*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B) | Tarifa Reducida Concesión Nº 7470 | Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LUCA 2222
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

19-V-65